

**MODALIDADES DE INSERCIÓN DE LA MÚSICA EN EL CINE.  
PROPUESTA METODOLÓGICA Y PUESTA EN DIÁLOGO DE  
DIFERENTES PERSPECTIVAS AUTORALES.**

**INSERTION MODALITIES OF MUSIC IN CINEMA. METHODOLOGIC  
PROPOSAL AND REVIEW OF DIFFERENT AUTHORS' PERSPECTIVES.**

Carolina Rochi

Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica,  
Área Transdepartamental de Crítica de Artes,  
Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, Argentina).

**RESUMEN**

La ponencia presenta un acercamiento a distintas modalidades de intervención de la música en el cine y de sus interrelaciones con los demás elementos que integran una producción audiovisual. Este abordaje se enmarca en dos lineamientos teóricos. Por una parte, se ha seguido una línea centrada en la lectura que Eliseo Verón realiza de la obra de Charles Sanders Peirce, atendiendo a que todo análisis textual es siempre un análisis discursivo y debe ser encarado en relación con la “semiosis social”. Por otra parte, para el análisis textual, se ha considerado el marco teórico-metodológico que propone Oscar Steinberg, al circunscribir tres niveles discursivos comprometidos con la producción de sentido: temático, retórico y enunciativo. Esta delimitación primera ha permitido luego acceder a otros autores que aportan desarrollos dentro de esas dimensiones: Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Cesare Segre y Christian Metz, entre otros. De manera general, esta segunda línea teórica se focaliza en la construcción interna de la obra, y por esta razón en ella se integran, también, los estudios sobre música y cine que aquí se presentan. Acorde con estos encuadres, se ha esbozado una propuesta metodológica para el análisis de filmes narrativos focalizada en la interrelación entre imagen y sonido. La categorización, que no pretende ser definitiva ni exhaustiva, se centra en la intervención de la música en la construcción dramática / narrativa de los filmes.

**Palabras clave:** música y cine - análisis discursivo - producción de sentido audiovisual – cine narrativo – retórica audiovisual.

**ABSTRACT**

This paper exhibits an approach to different modalities of insertion of music in cinema and

their interrelation with other components of audiovisual production. This approach delimits two theoretical perspectives. On the one hand, it follows a strategy focused in Eliseo Verón's interpretation of Charles Sanders Pierce's work, by considering that a textual analysis is always a discursive one, and should be addressed in relation to the "social semiosis". On the other hand, for textual analysis, it considers the theoretical and methodological framework proposed by Oscar Steimberg, who circumscribes three discursive levels committed with production of meaning: thematic, rhetoric and enunciation. This first delimitation allows access to other authors who brought developments within those dimensions: Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Cesare Segre y Christian Metz, among others. In general, this second theoretical perspective focuses in the internal construction of the object, which validates the studies about music and cinema included in this article. In keeping with these perspectives, it outlines a methodological proposal for the analysis of narrative by focusing on the interrelation between image and sound. The categorization, without intending to be definitive or exhaustive, focuses on the intervention of music in dramatic / narrative construction of films.

**Keywords:** music and cinema - audiovisual sense production - discursive analysis – narrative cinema - audiovisual rhetoric.

Para un análisis de textos fílmicos, relacionado con el estudio de las distintas modalidades de vinculación e interpenetración entre la música y el conjunto de los elementos que integran una producción audiovisual, entiendo que es pertinente observar ciertos procedimientos específicos ligados a la organización retórica de las obras. Es así como una propuesta metodológica de análisis complementa dos lineamientos teóricos distintos. Por un lado, he seguido una línea centrada en la lectura que Eliseo Verón (1987) realiza de la obra de Charles Sanders Peirce, atendiendo a que todo análisis textual es siempre un análisis discursivo y debe ser considerado en relación a la "semiosis social".

Por otra parte, para el análisis textual, he atendido al marco teórico-metodológico que propone Oscar Steimberg (2013) al circunscribir tres niveles discursivos comprometidos con la producción de sentido: temático, retórico y enunciativo. Esta delimitación primera me ha permitido luego acceder a otros autores que aportan desarrollos dentro de esas dimensiones. En primer lugar, los abordajes al relato llevados a cabo por Roland Barthes (1994) y Tzvetan Todorov (1970). También Cesare Segre (1985), quien estudia la relación entre temas y motivos como generadora de sentido. Si bien este autor toma ambos conceptos del ámbito de la música para aplicarlos a la literatura, en un análisis audiovisual podemos encontrar, por ejemplo, que un determinado motivo, característico de un personaje, se manifiesta, entre tantas otras posibilidades, a través de la música como vía de expresión. De esta manera, la música conecta con el nivel de la narración y es útil a los fines de una determinada función dramática. Por otro lado, son imprescindibles los aportes

de Christian Metz en referencia al estudio del lenguaje cinematográfico tanto en las dimensiones retórica como enunciativa (1974, 1991, 2002a, 2002b).

### **PROPUESTA METODOLÓGICA PARA UN ANÁLISIS DE LAS MODALIDADES DE INSERCIÓN MUSICAL EN FILMES NARRATIVOS.**

En este sentido, he esbozado una propuesta metodológica para el análisis de filmes narrativos focalizada en la interrelación entre imagen y sonido. La categorización, que no pretende ser definitiva ni exhaustiva, toma herramientas provenientes del análisis textual y se centra en la intervención de la música en la construcción dramática / narrativa de los filmes. Las categorías de esta tipología pueden complementarse o superponerse y establecer dominancias.

En un nivel de análisis sintagmático, la música puede tener una función conectiva, es decir, abrir, cerrar o enlazar escenas o secuencias. Dentro de esta función se sitúan las remisiones anafóricas y catafóricas, importantes en muchos filmes, cuando la música recuerda o anticipa secuencias, motivos temáticos, personajes, etc. Una segunda intervención, dentro de un análisis narrativo, es en función de indicio, en el sentido que Barthes da a este término, como un significado implícito, un concepto difuso “necesario, sin embargo para el sentido de la historia” (1994: 174). En ese contexto, la música puede aportar elementos que hacen a una caracterización de los personajes o de las situaciones. La tercera categoría, vinculada a la anterior, corresponde a la función de informante. Lo musical puede actuar como un indicador de época, lugar, etc.; es también una función indicial, pero como diferencia con los indicios propiamente dichos, los informantes aportan “datos puros, inmediatamente significantes” (Barthes, 1994: 177). La música interviene asimismo como actante narrativo, identificando este término una significación que no se corresponde con la habitual definición del personaje, sino que un actante se entiende como un nucleador de una esfera de funciones (Greimas, 1973), pudiendo extenderse este carácter a la dimensión musical. La música se involucra en un filme como actante narrativo cuando su participación afecta a la sucesión y transformación de los acontecimientos.

Desde la perspectiva de la puesta en escena dramática, la que refiere a la configuración de los personajes y las situaciones desde el punto de vista de los conflictos que se desarrollan y los sentimientos puestos en juego, la música también puede intervenir como actante dramático.

En lo que hace al nivel retórico-expresivo, la música cumple habitualmente una función de ambientación, es un elemento más de la puesta en escena cinematográfica. Pero puede tener otras modalidades de intervención, por ejemplo, como remisión figural. En este caso, lo musical puede aludir metafórica o metonímicamente a algo que está fuera de ella. Por ejemplo: un personaje puede ser recordado mediante un fragmento musical, ya sea porque él lo ejecutaba, o porque se ejecutaba cuando estaba presente, en el caso de la metonimia, o una música puede dar cuenta de las cualidades de alguna cosa porque algo tienen en común, en el caso de la metáfora.

Por último, en lo que hace el nivel enunciativo, la música puede intervenir también, como comentario. Sucede cuando esta confiere énfasis, quita relevancia, introduce matices irónicos o genera tensión, entre otras posibilidades, a lo que sucede en lo dramático y lo narrativo. Aquí, la dimensión enunciativa se vuelve más evidente, es una “enunciación manifiesta” (Metz, 1991).

#### **PUESTA EN DIÁLOGO DE DIFERENTES PERSPECTIVAS AUTORALES EN TORNO AL VÍNCULO ENTRE MÚSICA Y CINE.**

Acerca de los trabajos sobre música y cine, luego de la revisión de un conjunto de textos cuyos autores son referencia en este campo de estudio, entiendo que existe una tradición en la consideración de la música como serie expresiva, que como uno de los elementos de la banda sonora, se integra en el entramado de operaciones de producción de sentido de la discursividad fílmica. Gran parte de este material da cuenta de procedimientos retóricos que vinculan el lenguaje musical con el cinematográfico.

Uno de los trabajos que puede considerarse pionero en la temática es *El cine y la música* (2005) de Theodor Adorno y Hanns Eisler. Si bien el texto se enmarca en un contexto y en una cosmovisión histórica – política específica y, también en un momento de desarrollo

técnico y estético del cine y de la música situado siete décadas atrás, muchos de los conceptos que allí se proponen son operativos para la discusión de abordajes actuales y han sido además, retomados por varios autores. Entre otras cuestiones, Adorno y Eisler exponen una serie de ideas músico – dramáticas presentadas como soluciones para una música cinematográfica planificada que de esa manera pueda evitar esquemas automatizados. Estas ideas pueden ser entendidas como funciones musicales portadoras de sentido que se llevan a cabo de diversas maneras, por ejemplo, a través de una oposición entre lo que se escucha y lo que se muestra, como puede ser dinamismo de la música frente a un espacio visual en el que predomina la quietud o viceversa. O cuando una intervención musical ayuda al desarrollo de la acción dramática porque esta necesita de una interrupción para su continuidad. También, cuando la música funciona como enlace para unir o separar la acción, o en cambios espaciales y temporales. (sintagmática. Indicio. Informante).

Finalmente, destacan la capacidad de la música como liberadora y generadora de tensión y su aptitud para captar y transmitir el sentido de una escena. Asimismo, los autores sostienen que existen similitudes estructurales entre la “nueva música” y el cine y proponen indagar en ciertos elementos y técnicas específicas del lenguaje sonoro de las primeras décadas del siglo XX, como la forma musical, los temas, la disonancia y la polifonía, ya que los creen aptos para ser reformulados en función del diseño de una banda sonora que evite modelos cristalizados. Lo que a los autores les parece importante es la “integración constructiva de los elementos” que conforman esas obras, y que de esa manera el vínculo entre música y cine podría superar las “acostumbradas rutinas asociativas” (Adorno, Eisler, 2005: 52).

Con varios puntos de contacto con el pensamiento de estos autores, Noël Burch a comienzos de los años 70’ en su libro *Praxis del cine* (2008) plantea una relación dialéctica, entre las distintas materias sonoras (palabras, ruidos y música) y entre estas y el espacio visual. El autor toma el concepto de *dialéctica musical*, proveniente de la música serial, entendido como: “la organización interior, de unos con respecto a otros de los distintos *parámetros musicales* (duraciones y alturas de sonido, ataques, timbres e incluso silencios) en el seno del espacio musical” (Burch, 2008: 59) para aplicarlo a los elementos cinematográficos.

En el marco de esta organización interna de todos los componentes audiovisuales Burch distingue cuatro tipos de relaciones entre sonido e imagen que hacen a la construcción de procedimientos retóricos y producen distintos efectos de sentido. La primera de las relaciones es el juego de alternancias entre el sonido directo y el sonido

recreado asociadas a las distintas posibilidades del espacio visual; incluyendo el *off* como instancia portadora de una alta potencialidad expresiva del sonido. La segunda, es la que se genera por la *presencia microfónica* y permite distintas combinaciones entre el espacio sonoro y el visual, como por ejemplo planos generales con un sonido en primer plano. El tercer tipo de relación es más complejo, se refiere a los ruidos y a la música cuya presencia es tan marcada que, remitiéndome a Barthes, se los podría considerar actantes. Burch explica que: “La oposición entre el alejamiento del ‘tema’ visual y el acercamiento del ‘tema’ sonoro produce un efecto sorprendente, un poco como si un nuevo personaje hubiera entrado en ese mismo campo en primerísimo plano...” (Burch, 2008: 100). Finalmente, la última de las relaciones entre imagen y sonido es de analogía. Al establecer una red dialéctica, que incluye al conjunto de los componentes audiovisuales, el autor propone una relación de igualdad, de paridad entre ellos; por eso plantea que es necesaria una planificación estructural que incluya a los “tres tipos esenciales del sonido cinematográfico”.

Otro aporte al conocimiento de las características sonoras y su integración visual se ofrece en *El arte cinematográfico* de Bordwell y Thompson (1993). Los autores delimitan los rasgos esenciales del sonido en tanto intensidad, altura y timbre; cada uno de ellos incidente en la textura y densidad de la banda sonora, definida en el texto: “no como un grupo de diferentes unidades sonoras, sino como una corriente continuada de información auditiva. Cada acontecimiento sonoro tiene lugar en un patrón específico” (Bordwell, Thompson, 1993: 299). Asimismo, desarrollan las características propias del sonido cinematográfico, es decir, lo específico del lenguaje, en interrelación con el espacio visual. En primer lugar, tanto los tres elementos de la banda sonora como las imágenes y el montaje tienen un ritmo propio que se combina según los efectos que se deseen producir. Luego, los autores desarrollan un aspecto fundamental del lenguaje audiovisual: las categorías espaciales y temporales. Para la primera de ellas distinguen entre sonidos no diegéticos y sonidos diegéticos que pueden estar en pantalla o en *off*, (dependiendo de dónde se encuentre su fuente). Entre las varias combinaciones, un caso posible es el uso de música no diegética que luego forma parte de la narración y se convierte en diegética. A su vez, cuando el sonido es diegético puede ser interno (subjetivo) o externo (objetivo). En el caso de la dimensión temporal, se generan combinaciones diversas entre sonidos simultáneos y no simultáneos, es decir, correspondencia o divergencia entre banda sonora y banda visual, diegéticos y no diegéticos y *flashback* o *flashforward* sonoros, entre otras posibilidades.

En este sentido, Jean Mitry (2002) le otorga una importancia sustancial al uso del sonido en el cine. Luego de hacer un recuento histórico de los inicios del sonido y en particular, de la música, en el cine, el autor desarrolla algunas de sus posibilidades, pero principalmente busca establecer su sentido, su función. Para el autor, la música provee a las imágenes de una dimensión temporal, de una medida. Entonces, la música proporciona una duración a través de la cual se puede contrastar el tiempo subjetivo, ya que “permite experimentar un sentimiento real de duración” (2002: 136). En términos de Michael Chion, otro de los autores que desarrolla las nociones de tiempo y espacio vinculadas al sonido en lo audiovisual, este es un “valor añadido” que la música aporta a las imágenes. Se podría decir que, en lo que refiere a este aspecto, el tiempo musical se establece como un principio organizador para el conjunto audiovisual.

Asimismo, en un apartado dedicado al ritmo y al montaje, Mitry (1998) realiza exhaustivas consideraciones sobre el ritmo en relación con los distintos lenguajes que intervienen en un filme con el fin de exponer su importancia en el desarrollo del lenguaje audiovisual. El autor dice que: “El ritmo es un desarrollo cuya continuidad es asegurada y definida por una discontinuidad que permite registrarlo” (1998: 347). A través del recorrido del texto se comprende que existen dos características por las cuales el Mitry entiende que el ritmo musical “es la expresión rítmica por excelencia”. Por un lado, el ritmo musical no se asocia, no se adhiere a ningún objeto. Existe una unidad indisoluble entre significado y significante: “de todas las artes la música es la única que no significa nada por medio de alguna representación objetiva” (1998: 358). Por otro lado, vinculado con lo anterior, la música tiene la capacidad de proveer un tempo que puede ser efectivamente captado y vivido. Entonces se observa que las consideraciones sobre el ritmo, su dinámica, el movimiento y la impresión de duración producida son fundamentales para comprender la relevancia de la intervención musical en el cine; más allá su participación en la construcción dramática / narrativa del filme.

Otra referencia ineludible en este campo de estudio es el aporte de Michael Chion. En su texto *La audiovisión* (2008) destaca la importancia de los efectos del sonido en la percepción del tiempo en la imagen. Una cadena sonora siempre transcurre en un tiempo determinado que combinado con la imagen le otorga a ésta una temporalidad que no le es propia sino que es un valor añadido. Por otra parte, propone tres tipos de escucha diferentes para abordar el objeto audiovisual. Estas se pueden ejercitar de manera aislada o combinada: la escucha causal (se sirve del sonido para informarse sobre su causa y es manipulada por el contrato audiovisual según el efecto que se desee producir), la escucha

semántica (“se refiere a un código o a un lenguaje para interpretar un mensaje: el lenguaje hablado” (Chion, 2008: 37), es el cómo se dice) y la escucha reducida (permite conocer las características propias de un sonido como el timbre, la textura, la altura, etc.). De esta manera, Chion expone un método de observación y de análisis cuyo objetivo es llegar a comprender que la música, y más extensamente el sonido, aporta a la imagen valores expresivos e informativos. El pensamiento de este autor deja entrever que ambos lenguajes dialogan en una síntesis sin verticalismos ni orden de importancia en la que se influyen y modifican mutuamente.

En este breve recorrido puede observarse que lo audiovisual se despliega como un todo orgánico e integrado. En los textos presentados este es un punto de acuerdo. En ellos se destaca la importancia de la banda sonora como configuración necesaria para la comprensión y la vivencia global del filme. La música, y el sonido en general, habilitan una gran variedad de posibilidades expresivas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor y EISLER, Hanns (2005); *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- BARTHES, Roland (1994); “Introducción al análisis estructural de los relatos” en *La aventura semiológica* (pp.163 – 202). Buenos Aires: Planeta.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin (1993); “El sonido en el cine”, en *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- BURCH, Noel (2008); “Del uso estructural del sonido”, en N. Burch, *Praxis del cine* (pp. 96-107). Madrid: Editorial Fundamentos.
- CHION, Michel (1997); *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- CHION, Michel (2008); *La audiovisión*. Buenos Aires: Paidós.
- GREIMAS, Algirdas Julius (1973); *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.
- METZ, Christian (1974); “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico”, en *Lenguajes*, 2, 37- 52.
- METZ, Christian (1991); “Cuatro pasos en las nubes (vuelo teórico)”, en *L'Énonciation impersonnelle Ou le site du film*. París: Meridiens Klincksieck
- METZ, Christian (2002a); “Propuestas metodológicas para el análisis del filme”, “Más allá de la analogía, la imagen” y “Problemas de denotación en el filme de ficción” en *Ensayos sobre la significación en el cine: 1964 – 1968 (vol.1)*. Barcelona: Paidós Ibérica.



- METZ, Christian (2002b); “El decir y lo dicho en el cine ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” en *Ensayos sobre la significación en el cine: 1968 – 1972 (vol. 2)*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- MITRY, Jean (1998); *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- MITRY, Jean (2002); *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Madrid: Siglo
- SEGRE, Cesare (1985); *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- STEIMBERG, Oscar (2013); *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- TASSARA, Mabel (2001); *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*. Buenos Aires: Atuel.
- TODOROV, Tzvetan (1970); “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato* (pp. 155 - 192). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- VERÓN, Eliseo (1987); *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- VERÓN, Eliseo (2013); *La semiosis social, 2*. Buenos Aires: Paidós.